



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Literatura na ekrane**

Burenina, Olga

Other titles:

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-152308>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Burenina, Olga (2017). Literatura na ekrane. Wiener Slawistischer Almanach, 79:205-227.

Ольга Буренина-Петрова

## ЛИТЕРАТУРА НА ЭКРАНЕ

### 1.

Вопрос о соотношении кино и литературы был поставлен сразу же, с момента зарождения кинематографа и появления первой экранизации, которой стал вышедший в 1896 году фильм «Фауст и Мефистофель», снятый основателями кинематографа братьями Огюстом и Луи Люмьер. Экранизация с самого начала оказалась фундаментальной составляющей кинематографа, одной из первых важнейших его достижений, объединивших и одновременно разъединивших интересы мастеров слова и мастеров кино. Год спустя, в 1897 году, Жорж Мельес снял короткую шестидесятиметровую ленту «Кабинет Мефистофеля», в которой сам сыграл роль Мефистофеля, а затем фильм «Фауст и Маргарита», опиравшийся в большей степени не на первоисточник Гете, а на сюжет либретто одноименной оперы Шарля Гуно.<sup>1</sup>

Так или иначе, но именно гетевский «Фауст» оказался в истории кинематографа первым текстом, породившим свою киноверсию и, таким образом, киноленты «Фауст и Мефистофель» братьев Люмьер и «Фауст и Маргарита» Мельеса можно считать самыми ранними попытками экранизации литературных произведений. Фаустовский сюжет сделался весьма популярным объектом эксплуатации на этапе формирования кино. В 1898 году Джордж Альберт Смит снимает свой фильм Фаусте и Мефистофеле, а в 1900 году Эдвин Стэнтон Портер – о Фаусте и Маргарите, в 1906 году Алис Ги-Блаше, первая женщина-режиссер, выпускает авторскую киноверсию о Фаусте и Мефистофеле, в 1910 году появляется кинодрама «Фауст», авторами которой были сразу три режиссера: Хенри Андреани, Давид Барнетт и Энрико Гуаццони.

Выбор разными режиссерами сюжетов из гетевского «Фауста», вполне вероятно, объясняется тем, что именно в трактовке Гете, они обнаруживают символ безграничных возможностей творческой личности.

---

<sup>1</sup> Именно на этот фильм обратил внимание Жорж Садуль, отметив, что «Фауст и Маргарита» Мельеса «был одним из первых примеров экранизации литературного произведения»; см. Садуль 1958, 214.

Победа Фауста над мефистофелевским духом отрицания и губительной пустоты, знаменующая для Гете триумф антропоцентризма, ассоциировалась у художников зарождающегося кинематографа с преодолением застывшего и незыблемого в культуре, олицетворением которого была привязанность к «галактике Гутенберга», и начало которой, по мысли Маршалла Маклюэна, положили изобретенный в 1440-х гг. Иоганном Гутенбергом книгопечатный станок и последовавшая за этим печатная продукция. Кинематограф, подобно Фаусту, будучи наделенным жизнеспособностью и созидательной энергией, вырывает человека из обычного мира и переносит его в мир космических просторов.

Расширяя антропоцентрическую саморефлексию в человеке, искусство кино способствует самопознанию и самоопределению личности. В свою очередь, работа воображения и саморефлексии, стимулируемая кинематографом, влияет на становление обновленной реальности. В определенном смысле первые фильмы, начиная от кинетографических экспериментов, проводившихся Уильямом Диксоном и его коллегами-конструкторами в лаборатории Томаса Эдисона, и заканчивая кинолентами братьев Люмьер и Мельеса, знаменовали собой появление в истории культуры «второго ренессанса», пришедшего на смену «второму средневековью» гутенберговой галактики. Кино, тем самым, отнюдь не реверс эпохи «племенного человека» в смысле Маклюэна, т.е. не возвращение к дописьменной эпохе, основанной на коллективном образе жизни и на коммуникации с преобладанием устных форм передачи информации, а антропологически ориентированный поворот в истории культуры. Не случайно фигура Фауста, чей творческий дух противится всему застывшему и незыблемому, породила в раннем кинематографе немало инвариантов и интерпретаций, а также продолжала интересовать кинематографистов немого кино и в 1920-е гг.<sup>2</sup>

Мельес, возвратившись к фаустовскому сюжету в фильмах «Гибель Фауста» и «Фауст в аду» (1903), в дальнейшем, однако, отходит от него и экранизирует уже ряд других литературных произведений, наиболее яркие из которых – ленты 1902 года «Путешествие Гулливера в стране лилипутов и гигантов» и «Путешествие на луну». Если в «Путешествии Гулливера» Мельес переносит на экран отдельные эпизоды из тетралогии Джонатана Свифта, то сценарий «Путешествия на Луну» был выстроен из эпизодов сразу нескольких романов – «С Земли на Луну прямым путем за

---

<sup>2</sup> Ольга Рахманова сняла, например, в 1919 году фильм «Фауст», имевшей и другое название: «Тургеневская девушка»; Фридрих Мурнау в 1926 году экранизирует свой вариант «Фауста». Этот список, безусловно, можно продолжить.

97 часов 20 минут» и «Вокруг Луны» Жюль Верна, а также «Первые люди на луне» Герберта Уэллса. Из первых двух романов Мельес позаимствовал гигантскую пушку, цилиндрическое ядро, послужившее путешественникам космическим «вагоном», а также пронесшийся в нескольких сотнях ярдов от космического корабля и едва не столкнувшийся с ним яркий метеор, и, кроме того, – «Клуб безумцев». Из романа Уэллса им были взяты многие лунные сцены: например, снежная буря, спуск в лунный кратер и на дно океана, сражение с насекомоподобными жителями Луны селенитами. Таким образом, в раннем кинематографе сразу же обретает жизнь и жанр экранизации фантастических произведений.

По мере экранизации литературных произведений происходит довольно быстрый процесс жанропорождения в кино. Снятая Эдвином Стэнтоном Портером экранизация повести Скотта Марбла «Большое ограбление поезда» (1903) во многом определила направление и содержание жанра боевика, включая его поджанры (например, вестерн и гангстерское кино); «Скрудж, или Призрак Марли» Уолтера Роберта Бута, экранизация «Рождественской истории» Чарльза Диккенса формирует жанр фэнтези. Перенеся в 1910 году на экран готический роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей», Джеймс Сирл-Доули своей шестнадцатиминутной притчей о человеке, созданном из кусков мертвой плоти и затем оживленном электрическим разрядом, дал толчок к становлению в кинематографе жанра «нуар». Гораздо раньше, в 1909 году, Василий Гончаров снял фильм «Вий» (в наши дни он считается утерянным), в котором экранизация гоголевского сюжета, очевидно, содержала в себе немало художественных эффектов, создававших в зрителях тревожные ощущения и ожидания, чувство нарастающего страха. По всей вероятности, Гончаров применил в этом фильме многие приемы саспенса, позже получившие оформление в эстетике напряженного ожидания Альфреда Хичкока.

С точки зрения жанрового генезиса, к более ранним экспериментам фильмов ужасов можно отнести снятый Алис Ги-Блаше и Виктореном Жассе по роману Виктора Гюго фильм «Эсмеральда» (1905). Литературный герой, Квазимодо, трактуется в качестве монстра, однако, не только в «Эсмеральде», но и в других экранизациях «Собора Парижской Богоматери», например, в киноленте Альбера Капеллани «Нотр-Дам де Пари» (1911). И наконец, воплощение в киноверсии Генри Мак Рэя «Оборотень» (1913) рассказа Генри Беогрэнда «Оборотни» (1898) определило появление жанра фильмов об оборотнях.

## 2.

Совершенно ясно, что изучение взаимодействия литературы и кино невозможно без изучения проблемы перевода литературы на язык кино и кино на язык литературы. Осмысление экранизации сквозь призму перевода и переводимости не может ограничиваться эстетическими рефлексиями, хотя экранизация и является в некоторой степени «частным случаем эстетической проблемы переводимости одного художественного языка на другой».<sup>3</sup> Природа экранизации может быть раскрыта в том случае, если проблема перевода и переводимости не станет ограничиваться лишь общеэстетической трактовкой, а будет понята как один из базовых механизмов культуры.<sup>4</sup> Постановка вопроса о соотношении литературы и кино неизменно вводит в сферу размышлений *о переводе, транспозиции, трансфере, интерференции в культуре*.

Итак, взаимоотношения литературы и кино отчетливо проявляются в ситуации интермедиального трансфера, в сфере экранизации. Замечу, что термин «экранизация» определяется в современной киноэстетике довольно широко и упрощенно: как произведение искусства, созданное на основе произведения другого вида искусства (литературы, драматического и музыкального театра, включая оперу, балет, песенный жанр), и интерпретация его средствами кино. Не вступая в дискуссию о том, какой вид искусства поддается или не поддается экранизации, в дальнейшем ограничусь преимущественно областью экранизации литературных произведений.

Здесь уместно вспомнить о том, что Вальтер Беньямин, полемизируя с концепцией перевода как копии, отождествления, усматривал предназначение хорошего перевода в том, чтобы, обнаружив недостаточность первоисточника, «следить за созреванием чужого слова и муками рождения своего собственного».<sup>5</sup> Язык истины, по Беньямину, сокрыт в переводе, а не в оригинале. При этом для Беньямина перевод всегда упирается в проблему «непереводимости», что означает для него возможность трансфера как раз именно в зоне непереводимости. Произведение рождается заново и продолжает жить в переводе. Жиль Делез в «Критике и клинике», утверждает, напротив, что переводимость возможна, но при условии высокого уровня первоисточника.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Ср. Мильдон 2007, 12.

<sup>4</sup> В связи с этим нельзя не согласиться с точкой зрения Бориса Ямпольского, считающего, что перевод «выступает как фундаментальный механизм развития культуры, в том числе и в форме перевода *национального* на *вненациональный* язык кино». См.: Ямпольский 2004, 209.

<sup>5</sup> Benjamin 1989, 9.

<sup>6</sup> Делез 2002, 7.

Вопрос об интермедиальном трансфере в кино был поставлен основателем кинотеории итальянским критиком Ричотто Канудо. Центральной работой Канудо стал утверждавший статус кинематографа как полноправного искусства «Манифест семи искусств» (1911). В основу своей эстетики Канудо положил идею синтеза пластических искусств, к которым он относил архитектуру, живопись и скульптуру, с искусствами ритмическими (к ним он причислял музыку, поэзию и танец):

Мы подвели итог практической жизни и жизни чувств. Мы соединили Науку с Искусством (я имею в виду открытия, а не аксиомы Науки), с идеалом Искусства, прикладывая первую<sup>7</sup> ко второму, чтобы *уловить и запечатлеть ритмы света*. Это кино.

Канудо именует в этой работе кинематограф «седьмым искусством», воплощением «пластики в движении»<sup>8</sup>. Он пишет о том, что кино не только продолжает, но и обновляет опыт письменного творчества. С его точки зрения, система алфавита некогда служила первобытным людям для того, чтобы унифицировать и стилизовать яркие образы. И в этом смысле, кинематограф для Канудо – это некий универсальный алфавит образов, позволяющий найти общемировой язык, воспринимаемый и понимаемый каждым зрителем. В 1929 году Дзига Вертов, характеризуя в «Человеке с киноаппаратом» концепцию своего киноэксперимента, вслед за Канудо считает кино воплощением идеального универсального языка знаков:

Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кино-передачи видимых явлений. Без помощи надписей (Фильм без надписей), без помощи сценария (Фильм без сценария), без помощи театра (Фильм без декораций, актеров и т. д.). Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы.

В отличие от Канудо, Вертов, однако, не считает кинематограф продолжением письменного творчества, поэтому титры, декларирующие отказ от надписей и сценария, в сущности представляют собой самоотрицание вербального текста.

Показательно, что Владимир Маяковский, для которого тема кинематографа была одной из центральных в творчестве, в 1922 году написал небольшой манифест «Кино и кино», где, с одной стороны, вслед

---

<sup>7</sup> Канудо 1988, 18.

<sup>8</sup> См. подробнее о манифесте Канудо в: Bordwell 1997, 29.

за Канудо характеризует киноискусство как слияние пластики и движения, а с другой стороны, намечает проблему перевода кино в литературу:

Для вас кино – зрелище.  
Для меня – почти мирозерцание.  
Кино – проводник движения.  
Кино – новатор литератур.<sup>9</sup>

При этом тезис Маяковского о кино как мирозерцании предвосхищает постановку вопроса о философии кино Рудольфом Гармсом.

Теоретически проблема перевода литературы в кино или кино в литературу, т. е. экранизации и деэкранизации обозначилась в 1920-е гг., когда вышел ряд работ по эстетике и социологии кино, в частности: книга Луи Деллюка «Фотогения кино», защищенная в Лейпциге докторская диссертация Рудольфа Гармса «Исследования по эстетике кино», а затем его труды «Философия фильма» (1926) и «Культурное значение и культурная опасность кино» (1929), книга Леона Муссиака «Рождение кино» (1926), сборник под редакцией Бориса Эйхенбаума «Поэтика кино» (1927), работы Семена Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино» (1926) и «Что должен знать кинорежиссер» (1929), а также «Человек и кино. Эстетико-социологический этюд» (1927) Михаила Левидова, «Кинофикация искусств» (1929) Адриана Пиотровского, «Материализация фантастики» (1927) Ильи Эренбурга и ряд работ Белы Балаша, среди которых – «Видимый человек: Очерки драматургии фильма» (1924) и «Дух фильма» (1930).

Начиная с 1920-х гг. осмысление перевода литературы в кино или кино в литературу выражается в неоднородных, и зачастую противоречивых позициях, которые сегодня можно свести к самым разнообразным направлениям.<sup>10</sup> Однако основной вопрос, вокруг которого происходило и по-прежнему происходит ломание копий, заключается в том, могут ли и если да, то в каких границах, литература и кино признаваться когерентными друг другу, возможен ли интермедиальный трансфер как таковой?

С одной стороны, искусство кино рассматривается как эквивалентное литературе явление на том основании, что глубинный уровень происходящих в кино и литературе семиотических процессов

<sup>9</sup> Маяковский 1954, 425.

<sup>10</sup> Обзор точек зрения по данной проблеме, существующих в современной европейской и американской науке см.: Albersmeier 1995, 235-268; Albersmeier 1989, 15-37

конституируется нарративными структурами (Вальтер Хагенбюхлер)<sup>11</sup>. Организация кино- и литературного дискурсов, принятые в них операции со знаками понимаются как гомогенные. При таком подходе кино считается разновидностью литературы в целом, поскольку текст выступает прототипом кинотекста, а литературный язык – прототипом киноязыка.<sup>12</sup> Не случайно область кино и литературы представляет сегодня такой большой интерес для исследователей интертекстуальности (Михаэль Шаудиг<sup>13</sup>) vs. интермедиальности (Йохен Меке, Фолькер Ролофф).<sup>14</sup>

В целом данный подход абсолютизируется Ирмелой Шнайдер, для которой существование экранизации уже само по себе свидетельствует о факте родства между этими видами искусств.<sup>15</sup> Текстовый подход, у истоков которого стояли русскими формалисты Тынянов, Эйхенбаум, Пиотровский и др., выражался, например, в утверждении, что кино реципирует жанры литературы – фильм-драма, фильм-роман и т.д.<sup>16</sup> Пожалуй, одним из первых экранизацию как перевод в сферу другого медиа, т.е. интермедиальный трансфер, охарактеризовал в 1920-е гг. Борис Эйхенбаум:

Факт налицо: литература последовательно проходит через киноаппарат [...] Толстой уже почти весь прошел, [...] затем явился Пушкин [...], а теперь мы смотрим уже и Гоголя.<sup>17</sup>

Эйхенбаум одним из первых подмечает и тот факт, что читатель стал перерастать в зрителя.

Другая сторона данного текстового подхода заключается в том, чтобы отыскать кинематографичность в самой литературе. Так, Эйзенштейн полагал, что экранизация невозможна без исходной «кинематографичности мышления» писателя. «Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично! Поэтому начнем с Пушкина», – писал режиссер.<sup>18</sup> Усмотрев кинематографичность мышления даже у Маркса, он предполагал экранизировать его «Капитал». Генезис кино Эйзенштейн вообще возводил к романной форме, в первую очередь к роману Эмиля Золя «Жерминаль».

---

<sup>11</sup> Hagenbüchler 1991.

<sup>12</sup> Ср. Захарьин 2009, 226.

<sup>13</sup> Schaudig 1992.

<sup>14</sup> Mecke, Roloff 1999.

<sup>15</sup> Schneider 1981.

<sup>16</sup> Пиотровский 1927, 147.

<sup>17</sup> Эйхенбаум, 1926, 10.

<sup>18</sup> Эйзенштейн 1964, 311.



С момента зарождения кинокультуры произведения литературы вступают в диалог с отдельными фильмами или вообще «безадресно реагируют на киноэстетику как на инновативный способ аудиовизуального воображения».<sup>19</sup> Действительно, в эпоху аванграда влияние эстетики кинематографа на литературу отразилось на появлении целой серии киноманов и киноповестей. В качестве иллюстрации можно назвать повесть «Испорченный фильм» (из книги «Шесть повестей о легких концах», 1922) Ильи Эренбурга, написанную в жанре киносценария и включавшую в себя замечания кинооператору, актерам, деление на сцены и другие стилевые приемы этого жанра, а также роман Мариэтты Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде», опубликованный в 1924 году с подзаголовком «кинематографический роман».

К «гибридному жанру» киномана относит роман Пастернака И. П. Смирнов, находя в литературном источнике пересаженную технику монтажа.<sup>20</sup> Нет сомнений в том, что монтаж открыл перед кинематографом драматургическую возможность зрительного трансфера от объективного к субъективному, т. е. возможность воспринимать фактическую реальность в контексте переживаний героя, что уже до него имело место в литературном тексте. В этом контексте Ирина Мартьянова считает литературную кинематографичность одной из доминант идеостилевого развития 20 в.<sup>21</sup>

Развитие кинематографа сопровождалось появлением литературных текстов, написанных вслед за выходом тех или иных кинолент.<sup>22</sup> Вербализуя (аудио)визуальное, «кинематографичные» произведения литературы создавали ситуацию вторичной литературоцентризации. В свою очередь, «кинематографичность» таких текстов способствовала появлению их экранизаций. Так, например, два года спустя после выхода «кинематографического романа» Мариэтты Шагинян «Месс Менд, или Янки в Петрограде» Борис Барнет совместно с Федором Оцепом ставят экранизацию «Мисс Менд», изменив не только имя главной героини, но и в целом весь сюжет оригинала.

Процесс развития «кинематографического письма» из диверсифицированного материала на текстах испанской литературы (Рамон Мария дель Валье-Инклан, Хосе Ортега-и-Гассет, Мигель де Унамуно-и-Хуго, Федерико Гарсия Лорка и др.) подробно рассматривается в книге Франца-Йозефа Альбермайера «Театр, фильм, литература в

---

<sup>19</sup> Смирнов 2009, 1.

<sup>20</sup> Смирнов 2009, 23.

<sup>21</sup> Мартьянова 2002.

<sup>22</sup> Paech 1988, 120.

Испании. История литературы как интегрированная история медиа»<sup>23</sup>. Автор указывает, что подобный тип письма, являясь литературным эквивалентом «кино в голове», порождает в произведениях испанских писателей ряд сложных и интересных явлений, а именно: «*poesía cinematográfica*», «*theatro cinematográfico*» «*novela cinematográfica*».

Кстати, Виктор Шкловский в письме Юрию Тынянову, замечая, что писателям и критикам необходимо обращать внимание на значение «внеэстетических рядов» на литературу, под «рядами» имел в виду в первую очередь кинематограф:

Мы утверждаем, кажется, что литературное произведение может быть анализировано и оценено, не выходя из литературного ряда. Мы привели в своих прежних работах много примеров, как то, что считается «отражением», на самом деле оказывается стилистическим приемом. Мы доказывали, что произведение построено целиком. В нем нет свободного от организации материала. Но понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. Материал этот и те изменения, которые испытывает он в соприкосновении с материалом, уже обработанным эстетически, должны быть учтены. Литература живет, распространяясь на не-литературу. Но художественная форма совершает своеобразное похищение сабинянок. Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения. Если непонятно, то объясним. Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: свободой неузнавания, свободой выбора, свободой переживания (факт сохраняется в искусстве, исчезнув в жизни). Искусство использует качество предметов для создания переживаемой формы.<sup>24</sup>

Текстовый подход в изучении кинематографа, разработанный представителями формальной школы и продолженный московско-тартуским структурализмом, имеет место и в современной киноэстетике.<sup>25</sup> Кино при таком подходе оказывается миметичным в проекции на литературу. Оно подражает литературе и, таким образом, зависит от нее. Разновидность данной точки зрения выражается в утверждении, что литература и кино, находясь в отношениях дополнительной дистрибуции, подпитывают друг друга, осуществляют взаимопереходы, сохраняя при этом свою дискурсивную независимость.

Другой подход заключается в противопоставлении литературы и кино по принципу разграничения изображаемого и воображаемого, и, тем

<sup>23</sup> Albersmeier, 2001.

<sup>24</sup> Шкловский 1990, 302-303.

<sup>25</sup> См., например: Ключева, Чефранова 2001.

самым, постулировании невозможности интермедиального трансфера. В таком подходе сказывается определенная ориентация на взгляды Романа Jakobson, высказывавшего сожаление о «невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения»<sup>26</sup>. Jakobson вообще прибегал к понятию интерпретации как перевода с одного знака на другой. По его мнению, интерпретация и перевод, представляя собой два различных действия: сначала происходит интерпретация семиотического элемента, а затем его перевод в «некий в другой элемент», благодаря чему творчески изменяется и обогащается исходный семиотический элемент.<sup>27</sup>

Соответственно ставится под сомнение сам факт возможности экранизации. Утверждая самотождественность кинематографа, теоретик кино Рудольф Гармс, замечает что уже 2000 лет тому назад «Лукреций набросал в своей поэме «О природе вещей» теорию кинематографических явлений. Он говорит, что «там, где исчезает первое изображение, появляется второе, так что кажется, что первое изменило только свое положение».<sup>28</sup> Фридрих Книлли, Кнут Хикетир и Вольф Дитер Лютцен трактуют экранизацию как демонтаж поэтического дискурса, порожденный произволом авторского киносубъективизма<sup>29</sup>. Жиль Делез, утверждая примат изменчивых образов над лингвистическими знаками, считает, что заложенный в лингвистических знаках автоматизм восприятия может быть преодолен исключительно в образах кино.<sup>30</sup> Тем самым, Делез по сути постулирует невозможность создания полноценной экранизации.

Есть и иной подход. К примеру, Олег Аронсон характеризует кинематограф как явление пограничное, совмещающее в себе традиции изображения и воображения:

Кино, исторически находясь на границе между миром литературы и миром медиа, как никакой другой материал позволяет обнаружить эту зону трансформации восприятия мышления, соединяя в себе знаки, указывающие на традицию изображения и воображения образа, и знаки-события, в эту традицию не укладывающиеся, несущие в себе уже иные повествования, исходящие от общности, от самых слабых коммуникативных связей, которые для себя еще не получили опознавательных знаков.<sup>31</sup>

В действительности, необходимо исходить из того, что взаимодействие литературы и кино, т.е. интермедиальный трансфер, проявляется в каждую

---

<sup>26</sup> Jakobson 2001, 525.

<sup>27</sup> Jakobson 1978, 16-24.

<sup>28</sup> Гармс 1927, 14.

<sup>29</sup> Knilli Hickethier 1976.

<sup>30</sup> См. подробно: Deleuze 1986.

<sup>31</sup> Аронсон 2007, 17.

конкретную эпоху и в каждом культурном пространстве по-разному и порождает, соответственно, неоднородные результаты. Примечательно, что по сравнению с западной и американской кинематографией, изначально в большей степени ориентировавшейся на фактическую реальность (таковы первые фильмы братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики Люмьер» и «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», а также первый фильм Мельеса «Игра в карты») искусство театра, танцевальную пластику («Танец Лои Фуллер» Уильяма Диксона и Томаса Эдисон), русское кино в большей степени ориентировалось на литературу и ее жанры, активно обращаясь к литературным источникам и подчеркивая этим неизменную причастность к литературе.<sup>32</sup> Литература и кино в дореволюционной немой кинематографии не конкурировали друг с другом, а находились в отношениях дополнительной дистрибуции при сохранении главенствующей роли литературы. Литературоцентрическая ориентация русской культуры прямо повлияла на интерес русского кинематографа к экранизации.

Историю кинопоказа в России можно датировать 4 мая 1896 года, когда в театре сада «Аквариум» состоялся первый киносеанс и были продемонстрированы фильмы братьев Люмьер. Показ этой же кинопрограммы был повторен 6 мая в специально созданном на Невском проспекте д. 46 кинотеатре «Биограф». На рекламном плакате этот повторный киносеанс именовался как «зрелище электрического мира».

Несколько лет спустя, вероятно примерно с 1900 года, придворный фотограф Александр Ягельский начал последовательно создавать документальные кинохроники императорской семьи и ее двора, а с 1902 года он стал устраивать кинопоказы снятых им фильмов в зале царкосельской городской ратуши. Среди кинолент Ягельского были не только документальные фильмы о царской семье, но и видовые ленты, и даже веселые киносценки для детской аудитории.

---

<sup>32</sup> Зоркая 1976, 99.



В 1907 году Александр Дранков открыл «Первое ателье по выделке синематографических лент» и в 1908 году выпустил на своей кинофабрике первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин и княжна»). Снятый Владимиром Ромашковым фильм этот был экранизацией стихотворения Дмитрия Николаевича Садовников «Из-за острова на стрежень» (1883). Навеянное фольклором о Степане Разине стихотворение быстро превратилось в народную песню: имя автора никто в скором времени уже не помнил<sup>33</sup>.

Характерно, что фильм «Понизовая вольница» оказался в прямом смысле двойной экранизацией: помимо того, что в нем экранизировался

<sup>33</sup> Примечательно, что строки из экранированного песенного текста «Из-за острова на стрежень», известного также как «Волга, Волга, мать родная», определили название и некоторые сюжетные коллизии фильма Григория Александрова «Волга-Волга». Большинство сцен фильма происходят на пароходе, плывущем по реке Волге. Сцена, в которой героиня фильма письмоносица Стрелка бросается в Волгу, представляет собой пародийную аллюзию на финальную сцену утопления княжны Разиным.

текст известной песни, он одновременно являлся и экранизацией пьесы Василия Гончарова «Понизовая вольница», написанной им для постановки в театре. Первая русская экранизация ярко презентировала интермедиаальный трансфер. Первоначально замысел перенесения пьесы на экран был обусловлен тем, что Гончарову просто хотелось произвести впечатление на зрителей, проиллюстрировав свое произведение кинокадрами.

Последующие экранизации, снятые в период с 1908 по 1911 гг. были иллюстрированием литературного первоисточника, буквальным его прочтением. В этот период экранизируются произведения классиков 19 в. – Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова, Островского, Некрасова, Чехова.<sup>34</sup> Экранизовались центральные или удобные для экранизации фрагменты оригинала. При этом фильмы были рассчитаны, по-видимому, не только на тех, кто оригинал прочитал, но и на тех, кто не имел о нем никакого представления. Среди городского населения, которое в основном и посещало кинематограф в начале XX в., определенной популярностью пользовались книги о таинственно-мистическом и ужасном, типа «готического» («черного») романа.

Именно это увлечение публики, вызывавшее интерес кинематографа начала 1910-х гг. к произведениям с элементами демонического и иррационального, нарушающего однообразие жизни, оказалось причиной того, почему кинематограф обратился к экранизациям текстов Гоголя: «Страшная месть», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вий». Все эти тексты, содержавшие сказочное, таинственное, мистическое могли обеспечить коммерческий успех у массового зрителя, даже не знакомого с первоисточниками. Сюжеты фильмов сводились к фантастическому приключению, развивающемуся в соответствии с законами авантюрно-приключенческого фильма. Подобные сюжеты получили широкое распространение в раннем кинематографе. В таких фильмах не рассказывали о действии, а «иллюстрировали» его. Однако были и исключения. Например, фильмы Старевича «Ночь перед Рождеством» и «Страшная месть» нельзя назвать анимационными «иллюстрациями» произведений Гоголя. Старевич применял способ комбинированной съемки, синтезируя в одном кадре игру реального актера с рисованными и объемными персонажами. В фильме «Страшная месть» Старевич использовал кукольные образы, совмещая их с рисованными персонажами и реальными декорациями. Тем самым, ему удалось показать, что воображение режиссера способно дополнить и переосмыслить текст оригинала.

---

<sup>34</sup> См. об этом подробно в: Lemmermeier 1989, 18.

Успех гоголевских экранизаций во многом был связан и с участием в фильмах звезды экрана Ивана Мозжухина, пришедшего в кинематограф из театра и поэтому великолепно владевшего навыками сценического мастерства. Таким образом, взаимоотношения литературы и кино на раннем этапе развития кинематографа обуславливались эстетическими пристрастиями публики. Близость же Гоголя к фольклору, всегда содержащему фантастическое и повествующему о чем-то необычном, делала экранизацию его произведений заманчивой для кинематографа 1910-х гг.

В целом ранние экранизации стали своеобразной попыткой каталогизации русской классической литературы. В 1908 году, месяц спустя после появления «Пониновой вольницы», выходит снятая Александром Дранковым по пьесе Александра Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», в 1909 году один за другим выходят «Боярин Орша» и «Мертвые души» Петра Чардынина, «Песнь про купца Калашникова», «Ванька-Ключник», «Вий», «Мазепа», «Преступление и наказание», «Смерть Иоанна Грозного» (экранизация сцен трагедии А.К. Толстого) «Преступление и наказание» Василия Гончарова, «Чародейка» (экранизация трагедии Ипполита Шпагинского) Василия Гончарова и Петра Чардынина, «Тарас Бульба» Александра Дранкова.

В 1910 году на экранах появляются «Идиот», «Пиковая дама» «Вадим» и Петра Чардынина, «Княжна Тараканова» и «Лейтенант Ергунов» Кая Ганзена и Андре Мэтра, «Поединок» и «Цыгане» Андре Мэтра, «Коробейники» и «Русалка» Василия Гончарова, «Скупой рыцарь» (ателье Ханжонкова, режиссер не известен). В 1911 – «Боярская дочь» (по пьесе Шпагинского «Вольная волюшка»), «Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный» (по драме Дмитрия Аверкиева) Петра Чардынина, «Дачный муж, или трагик поневоле» Александра Арбо, «Евгений Онегин» Василия Гончарова, «На бойком месте» (по пьесе Александра Островского), «Барышня-крестьянка», «Светит, да не греет» Петра Чардынина, «Жених» (на сюжет стихотворения Пушкина), «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Роман с контрабасом» Кая Ганзена, «Живой труп» В. Кузнецова и Бориса Чайковского, «Князь Серебряный» (ателье Ханжонкова). В 1912 – «Барышня-крестьянка» Петра Чардынина, «Братья-разбойники» Василия Гончарова, «Борис Годунов» (ателье Ханжонкова), «Разборчивая невеста» (на сюжет басни Ивана Крылова) Михаила Новикова, «Хозяин и работник» (киноконтора С. Минтус), «День Венчания» (по пьесе Якова Гордина), «Царский гнев» (экранизация повести Лидии Чарской) Кая Ганзена, «Человек» (по повести Ивана Шмелева «Человек из ресторана») (ателье Ханжонкова). Можно заметить, что за первые четыре года существования художественного кинематографа

экранизации составили более половины всех отснятых в Российской Империи фильмов.

Как свидетельствует большинство экранизаций произведений писателей и поэтов 19 в., ранний кинематограф, оказался миметичным не только в проекции на мир, но и в проекции на литературу. В нем имитировались литературные жанры и, кроме того, акт письма (в форме титров на экране) имел в раннем кино первостепенное значение: именно титры передавали содержание диалога, сообщали об изменении времени и места действия, помогали раскрытию авторского замысла.

Следует отметить и популярность цитатности в титрах: например в «Пиковой даме», снятой в 1916 году Яковым Протазановым приводятся небольшие фрагменты из пушкинского первоисточника (Что касается вкрапления в киноматериал эпистолярных текстов, то они появятся значительно позднее в экранизации фэксами повести Гоголя «Шинель» (1926) и в фильме Файнциммера «Поручик Киже» (1934)).

Кино становится для первого русского зрителя своеобразным инвариантом художественной литературы. Более того, литературные претексты охотно пародируются в кино. К примеру, «Домик в Коломне» Петра Чардынина (1913) пародирует пушкинский претекст с помощью целого ряда измененных деталей: у Пушкина события происходят зимой, у Чардынина – летом, пушкинская Параша наивна и невинна, протазановская, напротив, почти развязна. Кроме того, звезда экрана Иван Можухин оказывается в фильме в роли «травести». Сцены с переодеванием, курением трубки и бритьем способствуют созданию невероятных ситуаций и бесконечной путаницы.

Немой кинематограф, интересовавшийся главным образом русской литературной классикой, экранизировал современников не так охотно. Это объяснимо тем, что русская литература 19 в. осмысливается в раннем кино в качестве хронологического претекста киноискусства. Обращение к писателям-современникам встречалось довольно редко. Так, Андре Мэтр снимает в 1910 году фильм «Поединок» по одноименной повести Александра Куприна (1905), а Владимир Гардин в 1916 году экранизирует рассказ Леонида Андреева «Мысль» (1902).

Примечательно, что авторы экранизируемых произведений часто выступают в раннем кинематографе в качестве действующих лиц художественной киноленты. Появляются фильмы-биографии русских писателей и поэтов. Василий Гончаров, например, снимает в 1910 году киноленту «Жизнь и смерть Пушкина», а Яков Протазанов два года спустя – «Уход великого старца» о последних днях жизни Льва Толстого. В отличие от довольно схематичного фильма Гончарова, содержащего ряд анахронизмов, предпринятый Протазановым эксперимент совмещения



художественного киноповествования с документальным кадром (Толстой на смертном ложе), по сути уже представлял собой переход режиссера к новым формам кинематографа.

В целом процесс делитературоцентризма начался для русской литуратуроцентричной культурной традиции именно с момента появления кинематографа и обострился затем в эпоху киноавангарда. Преодоление литературы сопричастно в экранизациях киноавангарда философии и мышлению. Авангард 1920-х гг. уравнивает кино с философским дискурсом. Постепенное самопознание субъекта есть развертывание философского дискурса и киноаванградного кино, киноаванградской экранизации. В отличие от миметичной в проекции на мир литературы, экранизация киноавангарда пытается отказаться от мимезиса в проекции на литературный претекст, уйти в художественную независимость. Размеживание с литературным претекстом просматривается, как было отмечено, еще в дореволюционных, предавангардистских экспериментах «Домике в Коломне» Чардынина, «Пиковой даме» и «Отце Сергии» Протазанова.

Можно привести и другие примеры. Я ограничусь экранизацией Старевичем повести Гоголя «Портрет» (1915), которая несправедливо была раскритикована современниками за ее чистую иллюстративность.<sup>35</sup> Фильм сохранился не полностью, однако в тех фрагментах, которые сегодня доступны для просмотра, хорошо передана энергия гоголевской фантастики. Старевич инсценирует чистую, как кажется сначала, фабулу для того, чтобы вывести на первый план зрелищные возможности гоголевской манеры повествования. Комбинированные съемки, совмещение в одном кадре реального актера с рисованным – все это служило для Старевича отнюдь не иллюстрацией, а сложной интерпретацией фантастического мира писателя.

В фильме Старевича обнаруживается целый ряд киноэкспрессионистических приемов, в том числе впервые разработанных самим режиссером. Показательно, что купленный Чартковым в антикварной лавке портрет первоначально привлекает молодого художника своей экспрессионичностью. Этот портрет, как можно заметить, был выполнен в манере автопортретов Эгона Шиле. Придя домой, Чартков вешает картину на стену и протирает ее. На его глазах изображение меняется, превращаясь из мужчины неопределенного возраста в старика. Затем портрет старика оживает, и, покинув картину, начинает доставать из старого мешка свертки с золотом и пересчитывать их. При этом Старевич прибегает к типичным трюковым манипуляциям киноэкспрессинизма, применяя кроме комбинированной съемки

---

<sup>35</sup> Иванова, Мыльникова 2002, 268.

убыстренное и замедленное движение, а также постепенные наплывы кадров.

Кстати, некоторые из перечисленных эффектов, например прием комбинированной съемки, можно было увидеть уже в одной из самых ранних русских экранизаций – в фильме Петра Чардынина «Пиковая дама»: появление мертвой графини в казарменной комнате Германа, зависшие в воздухе три карты невероятных размеров и, наконец, последнее видение Германа. После неудачной карточной игры графиня неожиданно предстает перед ним в игорном доме. Комбинированная съемка, примененная Чардыниным, придавала незамысловатому фильму, иллюстрировавшему ключевые эпизоды оперы Чайковского на сюжет одноименной повести Пушкина, таинственно-мистический оттенок всего происходящего, характерный для жанра фильма ужасов, а также усиливала зрелищность экранного воплощения образов Германа и графини. В более поздней экранизации «Пиковой дамы» (1916), снятой Яковым Протазановым, гармоничное соединение декораций, актерской пластики (в особенности Ивана Можжухина), светотеневых и оптических решений, а также комбинированной съемки позволило режиссеру создать одну из лучших экранизаций «Пиковой дамы».

Фильм был очень близок экспрессионизму своими изобразительными приемами. Так, во время прохождения Германна по анфиладе комнат, оператор шел следом за Германном-Можжухиным, вследствие чего на экране получились движущиеся комнаты<sup>36</sup>. Кроме того, был введен крупный план, например, лицо покойницы-графини, подмигивающей Германну из гроба, двойные съемки, благодаря которым на экране возникает старуха-привидение или прыгают карты. Игральная карта с улыбающимся Германну лицом ожившей графини оказывается в фильме не только удачной иллюстрацией пушкинского текста, но и в некотором смысле аллюзией на изображение ожившего портрета в одноименном фильме Старевича. Кроме того, крупный план обнажает трансцендентную сущность изображаемого (в данном случае – карты), одновременно разрушая образ целого. Выступая за интерпретационный тип экранизации, Протазанов делает пушкинский текст не только экспрессионистичным, но и, сверх того, наделяет его чертами сюрреализма.

Два года спустя после выхода протазановской «Пиковой дамы» режиссер Никандр Туркин повторит мотив ожившего портрета в киноленте, снятой по сценарию Владимира Маяковского, «Закованная фильмой». От фильма сохранился лишь фрагмент одной части. К счастью, Лиля Брик записала в свое время со слов Маяковского либретто, из

---

<sup>36</sup> Там же.

которого, в частности, становится ясно, что некий художник, попав на фильм «Сердце экрана», влюбляется в главную героиню – балерину. Она сходит к нему сначала с экрана, затем с плаката и затем принимает приглашение приехать к нему в загородный дом. При этом тело киногероини постоянно оказывается призрачным: художнику даже удается свернуть ее в трубочку. Тоскуя по кинематографу, балерина просит художника достать ей экран. Пока художник добывал экран, в загородном доме появляется владелец кинотеатра, «человек с бородкой», окруженный киноперсонажами «Сердце экрана». Человек с бородкой, как фокусник, окутывает балерину кинолентой, в которой она немедленно растворяется. В поисках возлюбленной художник отправляется в «кинематографическую страну», название которой прочитывает в самом низу плаката, оставшегося от балерины.

Исследуя взаимодействие русского символизма и киноэстетики, а также влияние символистов на первых теоретиков кино, Роберт Бёрд показал, что «возникновение русского символизма в середине 1890-х годов совпало по времени с изобретением кино, и самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников».<sup>37</sup>

Действительно, исторически и логически кинематограф зарождается на рубеже XIX—XX вв. – в эпоху культурных преобразований символизма. Изменение культурной реальности в эпоху символизма, попытка преодоления культурного кризиса и мирового Хаоса художественным жизнестроением и преображением человека с помощью обновленного искусства обусловили рождение такого совершенно новаторского культурного феномена, каким стал кинематограф. Возникновение кино закономерно связано с символизмом, радикально изменившим различные виды искусства. Кино, «сотворяющее» новую реальность, оказалось созвучным системе художественных ценностей как русского, так и западного символизма, образно-ассоциативной картине символистского мира, идеальной возможностью экспликации символа. Экран – это поверхность, на которую проецируется не только непрерывное движение объектов, но и сами символические изображения.

Кино, различающее два мира – мир вещей и мир идей –, оказалось идеальным искусством для символизма. Экран воспринимался символистами как некий условный знак, соединяющий эти миры. Нельзя не согласиться с Робертом Бёрдом в том, что «символизм и кино сходились в дуалистическом представлении о мире, который состоял для

---

<sup>37</sup> Бёрд 2006, 67. О роли кинематографа в творчестве Блока см. раздел «Кино в жизни Александра Блока» в книге: Зоркая 1976, 55-68.

них из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям».<sup>38</sup>

Высказывания автора можно дополнить. Не только возникновение, но и становление кинематографа определено его зависимостью от эпохи символизма. С одной стороны, первые киноленты пронизаны эстетикой символизма, а с другой стороны, содержание многих картин составляли экранизации произведений эпохи символизма. Дальнейшее движение раннего киноискусства – это движение от символизма к авангарду. Одновременно на протяжении своего последующего существования кинематограф занят реверсивным намерением основных направлений и школ, существовавших до символизма. (Достаточно вспомнить импрессионизм Луи Делюка). Первыми русскими авангардными экспериментами в кино историки культуры признают снятые в 1913 году один за другим фильмы «Драма в кабаре футуристов №13» и «Я хочу быть футуристом». Оба фильма не сохранились, но все же дошедшие до нас описания кинофабул, дают, скорее, представление о перенесенном на киноленту театрализованном балаганном фарсе, нежели о киноавангардном эксперименте. Судя по всему, эти фильмы были сняты в ранней повествовательной кинотрадиции и к киноавангарду отношения еще не имели. Характеризуя специфику западного киноавангарда, Михаил Ямпольский пишет, что, с одной стороны, «авангардистский фильм на фоне классического повествовательного кино (а он обыкновенно воспринимается именно на таком фоне) выступает в качестве декларативной «аномалии», требующей нормализации. В этом смысле авангардистский фильм с особой силой тяготеет к интертекстуальной интерпретации. В поисках шифра к непонятному тексту читатель или зритель, как правило, невольно обращаются к иным текстам, способным прояснить смысл загадочного сообщения. Во-вторых, авангардистский текст выступает как «новый», беспрецедентный, как тотальное отрицание всей предшествующей традиции – и это чрезвычайно существенно для ситуации, в которой он функционирует. Речь автора уподобляется речи нового Адама, не имеющего предшественников. Таким образом, авангардистский текст, по своему характеру ориентирующий читателя на интертекстуальные интерпретации, одновременно декларативно блокирует обращение к интертексту. Эта блокировка интертекстуальности входит в саму программу авангарда».<sup>39</sup> Оказавшись «по ту сторону литературы», киноавангард, по мнению Ямпольского, не отказывается окончательно от

---

<sup>38</sup> Бёрд 2006, 67.

<sup>39</sup> См. рассуждения автора о сущности западного киноавангарда в: Ямпольский 1993, 203.

литературы и сам по себе способен быть прочитан в качестве художественного текста.

Мне, однако, представляется, что русский киноаванград, рожденный после революции, более резко, чем западное кино постулирует независимость по отношению к литературе как носительнице всей предшествующей литературоцентрической традиции. Недаром первые фильмы авангарда не любили экранизации. Сценарии писались по ходу, а иногда их почти не было. Киноаваград, утверждавший индивидуальную волю, протест против конвенции, постулировал, что кино – это не подражание жизни, а сама жизнь, сама натура. По наблюдению Оге Ханзена-Лёве, «авангард тяготел к медиальному «фундаментализму» или «пуризму», т.е. каждая художественная форма должна была реализовать, в первую очередь, те медиальные или конститутивные структуры и методы, которые предзаданы исключительно для нее».<sup>40</sup>

Немное авангардное кино было склонно пересоздавать свои литературные источники<sup>41</sup>. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, к примеру, не только скомбинировали в фильме «Шинель» целый ряд произведений Гоголя, но и ввели в свою экранизацию персонаж из «Идиота» Достоевского.<sup>42</sup>

По сути они положили начало интерпретационному типу экранизации. В более позднем, звуковом киноаванграде, на первый план могли выступать теоретические принципы создателя литературного произведения, как это было сделано в фильме Александра Файнциммера «Поручик Киже».<sup>43</sup> Одновременно Файнциммер подходит к тексту с позиций интерпретации, превращая фильм в своеобразное литературоведческое исследование, использующее средства кинематографии и отчасти анимации. Единственное искусство, память о котором постоянно подчеркивается в кинематографе – искусство цирка, само по себе претендующее на универсализацию, синтетический охват реального и запредельного. Теория монтажа Кулешова и Эйзенштейна, равно как и эксцентрические эксперименты фэкссов пронизаны бесконечными цирковыми аллюзиями.

Таким образом, ранний русский аванград старается порвать с повествовательным кино, ассоциируемым им с символистской традицией. Киноаванград, рушащий все связи с только что народившимся повествовательным кинематографом, прибегает к совершенно иному изобразительному ряду, создаваемому сменой линейного монтажа

---

<sup>40</sup> Ханзен-Лёве 2016, 39.

<sup>41</sup> Смирнов 2009, 305.

<sup>42</sup> Цивьян 1986, 23.

<sup>43</sup> Ямпольский 1986, 28-43.

динамико-метрическим, новыми киноракурсами, монтажными метафорами, обратной съемкой и многими другими приемами. Приветствуя размытую интертекстуальность и отрицая жизнеподобие, аванградное кино диктует правила нового киноязыка. Киноаванград становится новым словом в экранизации, выступая как в роли литературоведческого исследования, так и в качестве философско-эстетической и литературоведческой рефлексии над первоисточниками.

В целом можно утверждать, что экранизация, в силу своей аудиовизуальной и вербальной основы, – это интермедialное искусство, возникшее вместе с кинематографом и сохраняющее, даже в форме негативного мимезиса, память о вербальном литературном претексте.

## Л и т е р а т у р а

- Аронсон, Олег. *Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия*, Москва: НЛЮ, 2007.
- Бёрд, Роберт. «Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского», *Новое литературное обозрение*, № 81, 2006, 67-98.
- Гармс, Рудольф. *Философия фильма*, Ленинград 1927.
- Делез, Жиль. *Критика и клиника*, Санкт-Петербург: Machina, 2002.
- Садуль, Жорж. *Всеобщая история кино*, Том 1, Москва: Искусство, 1958.
- Захарьин, Дмитрий. «Идеология звукописи. Звуковой кадр в зеркале медиальной антропологии, *Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930*», *Die Welt der Slaven*, LIV, 2, München: Otto Sagner Verlag, 2009, 225-242.
- Зоркая, Неля. *На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 гг.*, Москва: Наука, 1976.
- Иванова, В. / Мыльникова, В. и др. *Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919)*, М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Канудо, Ричотто. «Манифест семи искусств» [1911], *Из истории французской киномысли*, Москва: Искусство, 1988, 20-24.
- Клюева, Л. Б. / Чефранова, О. В. *Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма*, Сборник статей, Москва: 2001.
- Мартьянова, И. А. *Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности*, Санкт-Петербург: САГА, 2002.
- Маяковский, В.В. «Статьи, заметки, стенографические отчеты, письма», Маяковский В.В., *Театр и кино: в 2-х томах*, т. 2., Комментарии А.В. Февральского Москва: Искусство, 1954, 425-426.
- Мильдон, Валерий. *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: РОССПЭН, 2007.
- Пиотровский, А. «К теории кино-жанров», *Поэтика кино*, М.; Л., 1927, 147-155.
- Смирнов, И. П. «"Доктор Живаго" и гибридный жанр киноромана», *Die Welt der Slaven*, LIV, 1, München: Otto Sagner Verlag, 2009, 1-24.
- Смирнов, И. П. «Звук и смысл. Кинематограф 1930-1950-х гг.», *Stumm oder vertont. Krisen und Neuanfänge in der Filmkunst um 1930. Die Welt der Slaven*, LIV, 2, München: Otto Sagner Verlag, 2009, 283-308.
- Ханзен-Лёве, Оге А. *Интермедийность в русской культуре. От символизма к авангарду*, Москва: ГРГГУ, 2016.
- Шкловский, Виктор. *Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933)*, Москва: Советский писатель, 1990.

- Цивьян, Ю. Г. «Палеограммы в фильме "Шинель"», М.О. Чудакова (Ред.). *Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения*, Рига: Зинатне, 1986, 14-27.
- Эйзенштейн, Сергей. *Избранные произведения в шести томах*, т. 2., Москва, 1964.
- Эйхенбаум, Борис. «Литература и кино», *Советский экран*, № 42, 1926, 10.
- Якобсон, Роман. *О лингвистических аспектах перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Москва: Международные отношения, 1978.
- Якобсон, Роман. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», *Семиотика: Антология*, сост. Ю. С. Степанов; Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001, 525-546.
- Ямпольский, Борис. «"Поручик Киж" как теоретический фильм», М.О. Чудакова (Ред.), *Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения*, Рига: Зинатне, 1986, 28-43.
- Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*, Москва: Культура, 1993.
- Ямпольский, Борис. *Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*, Москва: НЛО, 2004.
- Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Schmidt, 2001.
- Albersmeier, Franz-Josef. "Literatur und Film: Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik", *Literatur intermedial*, hrsg. von Peter V. Zima 1995, 235-268.
- Albersmeier, Franz-Josef. "Von der Literatur zum Film: zur Geschichte der Adaptionsproblematik", *Literaturverfilmungen*, hrsg. von F.-J. Albersmeier und V. Roloff 1989, 15-37.
- Benjamin, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers“, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974-1989), 1989, Bd.4 (I).
- Bordwell, David. *On the history of film style*, Harvard: Harvard University Press, 1997, 29.
- Deleuze, Gilles. *The Movement-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota P., 1986.
- Hagenbüchler, Walter. *Narrative Strukturen in Literatur und Film: «Schilten», ein Roman von Hermann Burger, «Schilten», ein Film von Beat Kuert*, Bern, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1991.
- Knilli, Friedrich / Hickethier, Knut / Lützen, Wolf Dieter. *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München 1976.
- Lemmermeier, Doris. *Literaturverfilmung im Sowjetischen Stummfilm. Analyse ausgewählter Drehbücher*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1989.



- Mecke, Jochen / Roloff, Volker (Hrsg.), *Kino-(Ro) Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen 1999.
- Schaudig, Michael. *Literatur im Medienwechsel : Gerhart Hauptmanns Tragikomödie «Die Ratten» und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen; Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992.
- Paech, Joachim. *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler, 1988.
- Schneider, Irmela. *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung in Forschung und Unterricht*, Tübingen: Niemeyer 1981.